

Konstellative Tanzhistoriografie: Gegenstand und Methode zugleich

Um das nunmehr abgesteckte Erkenntnisinteresse verfolgen zu können, habe ich die vorliegenden heterogenen Materialkorpora in verschiedenen konstellativen Anordnungen gruppiert. Dabei unterscheide ich zwischen historischen bzw. spezifisch definierten Untersuchungskonstellationen und den daraus abgeleiteten Quellenanordnungen (vgl. 3. Kapitel). Das Vorwort stellte mit dem Diskurs der Zeitenwende eine initiale Konstellation vor, wodurch auch das Forschungsvorhaben und meine spezifische heutige Perspektive als Tanzwissenschaftlerin in und zu einem gegenwärtigen Diskurs verortet wurden. Eine zweite, konzeptuelle Konstellation, die Trias von Auto_Bio_Grafie als Zusammenspiel von Alltag, Erfahrung und Umbrüchen, wurde im Abschnitt zu autobiografischen Perspektivierungen skizziert.¹ Mithilfe dieser beiden Anordnungen untersuche ich Choreografie *sowohl* als Konzept bzw. Topos *als auch* als konkrete tänzerische Gestaltungspraxis, die jeweils relational zu Aufführungskontext, Materialgefüge und Tanzhistoriografie zu verstehen ist.² Damit

- 1 Zum Konstellationendiskurs aus wissenschaftshistorischer Sicht vgl. exemplarisch Albrecht, Andrea: »Konstellationen«. Zur kulturwissenschaftlichen Karriere eines astrologisch-astronomischen Konzepts bei Heinrich Rickert, Max Weber, Alfred Weber und Karl Mannheim«, *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*, Bd. 14, Heft 1 (2010), S. 104–149. Sowie im Hinblick auf geschichtstheoretische und ästhetische Problemstellungen vgl. Cuevas, José Manuel Romero: »Geschichtliche Konstellation und Kritik der Gegenwart – Zu einem Dialog zwischen Walter Benjamin und Reinhart Koselleck«, in: Oliver Kozlarek (Hg.): *Vielfalt und Einheit der Kritischen Theorie – Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 57–71.
- 2 Dieses Vorgehen folgt dem von Warstat in dem Band *Methoden der Theaterwissenschaft* formulierten Anspruch, Aufführungen als »affizierte und zugleich affizierende Konstellationen [zu betrachten, NR], die sich in permanenter Bewegung befinden und in dieser Bewegung die Positionen des Agierens und Zuschauens immer wieder neu

ist die vorliegende Studie innerhalb einer beginnenden konstellativen Tanzforschung situiert,³ wobei ein weiterer Fokus auf der Herstellung und dem (Mit-)Schreiben von Tanzgeschichte liegt.

In den jeweils untersuchten künstlerischen Praktiken interessieren entsprechend formale und/oder inhaltliche autobiografische Bezüge, welche oftmals in verschiedenste Medien verschoben, dort gespiegelt und variiert werden. Die Transferleistungen zwischen den damit verbundenen Diskursformationen untersucht beispielsweise auch die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar, wenn sie Forsythes Choreografien als »Entwürfe und Gefüge« in Bezug auf ihre »architektonischen Konstellationen«⁴ in den Blick rückt. Bei diesen Verfahren verwischen die Grenzen zwischen den Disziplinen, weshalb Albright diese Übertragungen im Hinblick auf Selbstzeugnisse als (Re-)Formulierungen versteht. Damit geht sie von verschiedenen tänzerischen und schriftlichen Selbst-Konstitutionen aus, die einander eine Bühne bieten.⁵ In der vorliegenden Studie sind jedoch weniger die disziplinären Entgrenzungen von Interesse als die bei diesen Übertragungen entstehenden konstellativen Selbst-Figurationen (vgl. 1. Kapitel). Dies, weil sie eben nicht

verteilen«. Warstat, Matthias: »Affekttheorie und das Subjektivismus-Problem in der Aufführungsanalyse«, in: Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 116–130, hier S. 129.

- 3 Vgl. u.a. Hardt, Yvonne und Anna Stern (Hg.): *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraxis*, München: kopaed 2019. Sowie Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript Verlag 2019; Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanz in Bildern. Plurale Konstellationen der Fotografie*, Bielefeld 2022; Ostwald, Julia: *Choreophonien. Konstellationen von Stimme und Körper im Tanz der Moderne und der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2024.
- 4 Maar argumentiert ähnlich wie Albright, dass mediale Transfers besonders in »selbst-reflexiven Prozessen, in denen ein Medium ein anderes zur Bühne macht«, Wirksamkeit entfalten, weil sich in diesen Kreuzungen die medialen Formate »gegenseitig kommentieren«. Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge*, S. 151.
- 5 Dafür greift sie auf die (Selbst-)Beschreibungen der tanzenden Duncan in ihrer Autobiografie *My Life* und die Beschreibungen Dritter u.a. durch den Schauspieltheoretiker Edward Gordon Craig zurück. Sie argumentiert, dass die autobiografischen Darstellungen als Bühnen des Lebens aufgerufen und dadurch Analogien zum Tanz bzw. zur Theaterbühne hergestellt werden. Vgl. Albright, Ann Cooper: »Auto-Body Stories: Blondell Cummings and Autobiography in Dance«, S. 92–114, hier S. 95.

der Enthüllung von vermeintlich individuellen Empfindungen oder außergewöhnlichen Lebensweisen dienen, sondern weil sie es ermöglichen, ein tieferes Verständnis der autobiografischen Wirkweisen zu entwickeln, mit denen diese Selbstentwürfe hergestellt werden.⁶

Eine solche Wirkweise lässt sich nochmals anhand des Stückes *Precarious Moves* verdeutlichen. Turinsky nimmt einen abgewandelten Ausspruch des Politikwissenschaftlers Jorge Riechmann zum Anlass, sein Verhältnis zu Mobilität darzulegen, das nicht nur, aber auch aufgrund seiner körperlichen Verfasstheit ein prekäres ist. Aus »El socialismo puede llegar sólo en bicicleta«⁷ – der Sozialismus könne nur auf dem Fahrrad daherkommen – wird in *Precarious Moves* »Socialism can only come in a wheelchair.«⁸ Mit dieser Bedeutungsverschiebung übt Turinsky Kritik an Utopien, die eng mit Fortschrittsnarrativen verknüpft sind und die durch immer effizientere Fortbewegungsmittel eine sukzessive Mobilisierung in Aussicht stellen – ein Imperativ, den Turinsky aus einer queeren Crip-Perspektive gegen den Strich liest.⁹ Der Tänzer

-
- 6 Mit Albright birgt die Verflochtenheit von Öffentlichkeit und Privatheit in ein und derselben Person besonders für Frauen, Queers und andere Marginalisierte oftmals heftige Widersprüche, da sie sich in einer symbolischen Ordnung wiederfinden, die sie zwar als Andere adressiert, ohne sie jedoch als eigenständig Handelnde zu begreifen, sodass sie zugleich »on display and often never really in control of the terms of that representation« seien. Ebd., S. 98.
 - 7 Riechmann, Jorge: *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta*. Madrid: Los Libros de la Catarata 2012.
 - 8 Da der Künstler im Begleitheft und dem Internetauftritt zum Stück den gesprochenen Text als Schriftstück zur Verfügung stellt, habe ich mich hier für eine Zitation des Schriftstücks entschieden. Alle zitierten Äußerungen waren sowohl in den beiden besuchten Aufführungen als auch auf der Videoaufzeichnung nachzuvollziehen. Turinsky, Michael: *Precarious Moves*. Pressedossier, Wien 2021, S. 1.
 - 9 Seine Kritik verweist auch hier wieder implizit auf das SARS-CoV-2-Virus, das sich aufgrund der zunehmenden globalen Vernetzung unerwartet rasch verbreitete, wodurch deutlich wurde, dass die vom Menschen kaum bis gar nicht regulierten Natur-Kulturräume immer rarer werden. Turinskys Kritik an Mobilität als Fortschrittsversprechen hält uns als Publikum dazu an, die Pandemie im Kontext der fortschreitenden Klimaveränderungen zu sehen und – ohne dies auszusprechen oder moralisch aufzuladen – gesellschaftlich als dringend neu zu verhandelndes Natur-Kultur-Verhältnis anzuerkennen. Der Tänzer umschreibt dieses Gegenlesen mit seiner Widerspenstigkeit gegenüber »specific forms of mobility, against specific forms of mobilization«, die er mit seinem Choreografie-Begriff von einer »toolbox for organizing mobilization, mobility, movement« zusammendenkt. Ebd., S. 2.

intervenierte damit zugleich auf Ebene der Ästhetik *und* der Tanzgeschichtsschreibung, indem er für Bewegungen plädiert, die »in tune with the needs of myself and others as organisms«¹⁰ seien. Dementsprechend fügt der Tänzer hinzu: »it is precisely this that has to be organized! It doesn't happen naturally, right?«¹¹ Die derart thematisierte Widerspenstigkeit gegenüber »reibungslos« funktionierenden organisatorischen und/oder logistischen Abläufen erhält mit der Überblendung verschiedener Tanzverständnisse – von Choreografie als Organisationsprinzip und Choreografie als künstlerische Schöpfung¹² – neue kritische Nuancen, die sie als gesellschaftspolitischer Kommentar allein nicht hätte. Turinsky denkt Tanz, Im-/Mobilität, Crip Theory und Tanzgeschichte in beweglichen Konstellationen, weshalb sich *Precarious Moves* als einleitendes Beispiel besonders eignet. Das dort beschriebene An- und Umordnen findet sich auch in den Konstellationen der nun vorzustellenden Tänzerinnen und in deren persönlichen, beruflichen und gesellschaftlich-kulturell reflektierten Selbstentwürfen und Figurationen wieder.

Konstellationen und Quellenkritik

Konzepte der Eigenzeitlichkeit sind zusammenzudenken mit geschichtswissenschaftlichen Debatten rund um Kanon- und Quellenkritik, die gegenwärtig auch in der deutschsprachigen Tanz- und Theaterwissenschaft geführt werden, indem beispielsweise zunehmend die Fachgeschichten der Disziplinen¹³ und deren Reformulierung unter post- bzw. dekolonialen Paradigma¹⁴ in den

10 Turinsky: *Precarious Moves*, S. 2.

11 »What if our fetishization of speed was rooted in a certain sense of social stagnation?«, fragt Turinsky an derselben Stelle.

12 Vgl. Hardt, Yvonne und Annette Hartmann: »Choreographie«, in: Hartmann, Annette und Monika Woitas (Hg.): *Das grosse Tanzlexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, Laaber: Laaber-Verlag 2016, S. 150–152, hier S. 152.

13 Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate und Christina Thurner: »1.1 Fachgeschichte(n)«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 17–28.

14 Vgl. u.a. Castillo, David und Johanna Hilari: »Locating Decoloniality. A Statement on Decolonial Gestures in Live Arts and Academia«, in: *Journal of Black Opera and Music Theater* (2025), Bern Open Publishing Vol. 1 | Issue: 1 | DOI: 10.36950/J-BOM.2813-7906.2025.1.X; Klein, Gabriele: »Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung«, in: *Forum Modernes Theater* 23/1 (2008), S. 5–12; Wieczorek, Anna: Historische (Re-)Formulierungen. Zum Umgang mit

Blick rücken. Die Aushandlung von Deutungshoheiten zeigt sich u.a. in unterschiedlich gelagerten Forderungen nach einem neuen Methodenpluralismus oder Mixed-Methods-Ansätzen¹⁵ bzw. einer Reformulierung der Aufführungsanalyse als grundlegende Methode der Tanz- und Theaterwissenschaft.¹⁶

Die in der Geschichtswissenschaft temporal begründete Ordnungsstruktur von Quellenmaterialien, welche anhand der zeitlichen Nähe zum untersuchten Phänomen Quellen in Primär- und Sekundärquellen einteilt,¹⁷ stellt meines Erachtens für eine konstellative Tanzgeschichtsschreibung kein ziel führendes Vorgehen dar. Zum einen, weil diese Einordnung tendenziell das Ereignis bzw. die Aufführung gegenüber dem Diskurs und das es mitkonstituierende kulturelle Feld priorisiert; zum anderen, weil sie die Vorstellung eines linearen Zeitstroms widerspiegelt, der Entwicklungen und Phänomene akkumuliert, anstatt sie verknüpft innerhalb relationaler Gefüge zu betrachten.

Dieses relationale Denken in Gefügen zeigt sich bei Lapzeson und Matsuda, wenn diese beispielsweise ihre künstlerischen Materialkorpora ähnlich den Bezügen zur Tanzmoderne in Turinskys *Precarious Moves* mittels bestimmter historischer Zugriffe (re-)aktualisieren (vgl. die jeweiligen Teilkapitel 2.2. und 2.3.). Mithilfe von Konzepten wie Vertikalität und Horizontalität reflektieren beide sowohl abstrakte raum-zeitliche als auch konkrete tanztechnische Verfahren, ohne sich jedoch dabei explizit auf Begriffe wie Reenactment oder Auto_Choreo_Grafie zu beziehen. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass die Hauptphase von Matsudas und auch Lapzesons tänzerischem Schaffen zeitlich vor der Theoretisierung von Reenactments in der Tanzwissenschaft und

Zeit in der choreografischen Praxis von Trajal Harrell und Faustin Linyekula, Hildesheim: Universitätsverlag 2023; Zizzari, Manuel: Der koloniale Blick und die performative Konstruktion des rassifizierten ›Anderen‹. Tanzgeschichte(n) und Tanzgeschichtsschreibung(en) aus postkolonialer Perspektive, Bern: Open Publishing 2022.

- 15 Vgl. u.a. Balme, Christopher und Berenika Szymanski-Düll (Hg.): Methoden der Theaterwissenschaft, Bd. 56, Forum Modernes Theater Schriftenreihe, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020; Lazardzig, Jan: Theaterhistoriografie. Eine Einführung, Tübingen: A. Francke Verlag 2012; Schrödl, Jenny und Eike Wittrock (Hg.): Theater* in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre, Berlin: Neofelis 2022; Wihstutz, Benjamin und Benjamin Hoesch (Hg.): Neue Methoden der Theaterwissenschaft, Bielefeld: transcript Verlag 2020.
- 16 Vgl. u.a. Aggermann, Lorenz, Georg Döcker und Gerald Siegmund (Hg.): Theater als Dispositiv, Frankfurt a.M., New York: Peter Lang 2017.
- 17 Vgl. Haffter, Isabel: »III.1.3 Quellenkritik«, in: Hochholdingen-Reiterer, Beate, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 181-186.

einer vertieften Diskussion des Schweizer Tanzerbes liegt. Inwiefern dabei avantgardistische Ansätze in Konflikt geraten mit dem Bestreben, Tanzwissen zu dokumentieren und zu vermitteln, wird im Abschnitt 2.2. eingehender anhand von Lapzsons tänzerischen Weitergabepraktiken beleuchtet.

Dieser letzte Gesichtspunkt leitet zu der Frage über, ob Tanzaufführungen eine Art *Auto_Bio_Grafie* von Choreografie darstellen könnten. Die Tanzhistorikerin Lucia Ruprecht bemerkt dazu mit Blick auf besagte jüngere tanzwissenschaftliche Diskurse rund um künstlerische Reenactments: »Dance bestows an archival function to the body and its movement.«¹⁸ Eben weil Choreografie als aufgeführter Tanz, wie eingangs bereits am Beispiel von *Precarious Moves* argumentiert, Körperlichkeit hervorbringt (und dies meint sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Körper) und daher »körperliche Eigenzeitlichkeit«¹⁹ verhandelt, ist es aus tänzerischer und tanzpädagogischer Sicht unumgänglich, damit verknüpfte Wissenstransfers in Augenschein zu nehmen. Auch wenn die begriffliche Auseinandersetzung mit Reenactments für Lapzson und Matsuda noch keine Relevanz hatte, so setzen sie sich inhaltlich und formal doch mit themenverwandten Problemen auseinander. Aus tanzhistoriografischer Sicht liegt es bei den abstrakten Konzepten der Vertikalität und Horizontalität außerdem nahe, diese auch insofern in zeitlich und konzeptionell geschichteten Konstellationen zu denken, als sie einer spezifischen Tanzpraxis entstammen und daher sowohl als tanztechnische Parameter in der Tanzpädagogik *als auch* als Stilmittel in Tanzstücken eingesetzt werden – diese mehrschichtigen Bedeutungsgefüge gilt es in der Analyse zu berücksichtigen (vgl. Teilkapitel 2.2.).

Das Abstecken einer entsprechenden (tanz-)historiografischen Untersuchungskonstellation birgt denn gleichwohl gewisse thematische Engführungen in Bezug auf Wissensproduktion, die ihrerseits kenntlich gemacht werden sollten. Sie beinhaltet dem Literaturwissenschaftler Nicolas Pethes zufolge in epistemischer Hinsicht gleich zwei Akte der ›Zerstörung‹. Diese destruktiven

18 Ruprecht, Lucia: »Afterword: Notes after the Fact«, in: Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, New York: Oxford University Press 2017, S. 607–619, hier S. 611.

19 Weiterführende Fragen zum Aspekt der Zeitlichkeit bei der Archivierung und Weitergabe von Tanz formuliert Gabriele Brandstetter in ihrem Beitrag zum Sammelband des DFG-Schwerpunktprogramms *Ästhetische Eigenzeiten*. Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Das Archiv als Flaschenpost. Verkörperung ästhetischer Eigenzeiten zwischen Tanzkulturen«, in: Camper, Michael und Steffen Richter (Hg.): *Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der zweiten Projektphase*, Hannover: Wehrhahn 2020, S. 53–59, hier S. 55.

Akte bei der Untersuchung von (Wissens-)Ordnungen erläutert Pethes mit Referenz auf Walter Benjamin als:

[...] die eine, die eine Ordnung konstituiert und dadurch alles nicht in diese Ordnung gehörende zerstört und folglich für das kulturelle Gedächtnis tilgt; die andere, die als »Durchbrechung« [...] des mythischen Kreislaufs die vollständige Vernichtung des gültigen Vergangenheitsbilds bedeutet.²⁰

Mit anderen Worten: Der Zugriff auf (Bewegungs-)Archive und die Herstellung von Körperlichkeit in Auto_Choreo_Grafien geht mit einer vorübergehenden Stillstellung der bestehenden (ästhetischen) Ordnungen einher. Wie gezeigt, kann diese sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene operieren, entscheidend ist jedoch, dass eine Ordnung, in der ein spezifisches Verhältnis von Ästhetik und sozialem Gefüge adressiert wird, von einer solchen abgelöst oder mit dieser kontrastiert wird, die dieses Verhältnis anders konfiguriert und artikuliert. Diesen Vorgang verstehe ich als Stillstellung. Eine solche Stillstellung (Im-/Mobilität) erfolgt – mit tänzerischen Stilmitteln gesprochen²¹ – mittels Phrasierungen und kommt einer Pause gleich, in der die etablierte Zeitordnung zur Disposition steht. Die zuvor geltenden zeitlichen Parameter stiften dann keine Sinnhaftigkeit mehr und eine neue eigenzeitliche Ordnung setzt ein, welche wiederum eine dynamisierende Wirkung entfalten kann.

Dieser Vorgang kann durch den künstlerischen Umgang mit (Selbst-)Zeugnissen herausgestellt und sichtbar gemacht werden. Demnach wird in Reenactments nicht »nur« die Aneignung und Bearbeitung des die Vergangenheit dokumentierenden oder repräsentierenden Materials vorgestellt, wie es oftmals bei Rekonstruktionen oder Interpretationen der Fall ist, sondern es werden zusätzlich ästhetische Momente sichtbar, die in den Ausgangschoreografien aufgrund verschiedener epistemischer Gegebenheiten nicht gleichermaßen

20 Pethes, Nicolas: »Konstellationen. Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte«, S. 10.

21 Zum Verhältnis verschiedener Tanzstile zu historischer Zeit und Zeitwahrnehmung sei an dieser Stelle auf die äußerst erhellenden Ausführungen Christina Thurners hingewiesen. Vgl. Thurner, Christina: *Rhythmen in Bewegung. Äußere, eigene und verkörperte Zeitlichkeit im künstlerischen Tanz*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2017.

ßen Wirksamkeit entfalten konnten wie andere.²² Mittels dieser Verfahren des Wiederaufgreifens und ›Nachempfindens‹ wird deutlich, dass auch die Vergangenheit keineswegs vergangen ist, sondern in der Gegenwart und für die Zukunft ›gemacht‹ wird.

Obwohl sich einige der Anforderungen an Selbst-Figurationen ost- und westwärts des Eisernen Vorhangs aus historischer Perspektive erstaunlich ähneln,²³ weisen die hier exemplarisch untersuchten Selbstentwürfe stark divergierende Ausgangspunkte, Ab- und Ansichten auf. Diese Feststellung bekräftigt die These, dass Zeitgeist und Lebensumstände von Tänzerinnen die Rezeption ihrer künstlerischen Erzeugnisse zwar *nicht prägen sollten*, doch aber als Kontextualisierung und Ausdifferenzierung ästhetischer Urteile bei bestimmten Fragestellungen berücksichtigt werden *müssen*. Diesbezügliche Verfahren, die in den untersuchten Konstellationen ausgemacht werden konnten, sind namentlich die De- und Re-Konstruktion eines dezentrierten Ichs, wie ich sie in 1.1. bei La Ribot als ›Inbesitznahme ihrer selbst‹ und ›dezentrierte Selbst-Aneignung‹ erläutern werde; der Einbezug historischer Akten und anderer dokumentarischer Materialien, wie die Teilkapitel über Gabriele Stötzer und die Tanzdokumentation *Im Umbruch* darlegen; sowie das um- und neuordnende Wiederaufgreifen bestimmter berufsbezogener Thematiken und ästhetischer Konzepte bei Lapzeson und Matsuda.

Das Abstecken translokaler historiografischer Konstellationen diene zudem dem vertieften Verständnis einer Tanzgeschichtsschreibung, die sich in Abgrenzung zu nationalgeschichtlich grundierten Narrativen grenzübergreifend verflochtenen Phänomenen des zeitgenössischen Tanzes zuwenden kann. Das Gegeneinanderhalten der untersuchten heterogenen Konstellationen trägt dazu bei, meine Fragestellungen an eine konstellative Tanzgeschichtsschreibung zu benennen und zu konturieren sowie über etablierte Dichotomien, wie beispielsweise ›ost-/westeuropäischen‹ Tanz oder Auto_Bio/Choreo_Grafie hinauszudenken. Entsprechend kann auch das Zusammenspiel der in der vorliegenden Studie diskutierten vielfältigen Korpora als bewegliche tanzhistoriografische Konstellation verstanden werden, die autobiografische

22 Vgl. u.a. Zami: Contemporary PerforMemory, S. 18. Sowie Franko, Mark: »Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era«, in: ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 1–15.

23 Vgl. u.a. Lubich, Barbara: Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext, Göttingen: V & R Unipress 2014.

Strategien sowie choreografische Verfahren an- und umordnet, wodurch vielfältige Selbst-Figurationen diskutierbar werden.

Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie: Problemstellungen

Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie – so eine Prämisse der Studie – spielen ineinander und über die thematisierten Umbruchserfahrungen hinaus eine wichtige Rolle für die jüngere deutschsprachige Tanzgeschichtsschreibung. Das Zusammenspiel der Komposita Auto_Bio_Grafie und Auto_Choreo_Grafie verengt die Untersuchungsperspektive auf ein gespaltenes Selbst, das in der jeweiligen künstlerischen Praxis als Choreografin und Tänzerin in der Tanzauführung sowohl an- und abwesend ist als auch auf verschiedene Zeitschichten referiert. Damit werden auch teleologische Lebens- und Geschichtserzählungen problematisiert, weshalb Auto_Bio_Grafie nicht mehr für eine konventionell gedachte, linear verlaufende und in diesem Sinne »erfolgreiche« Lebenserzählung stehen kann. Die besprochenen Künstler*innen beziehen sich auf ihren Alltag, ihre Erfahrungen, auf eigene oder »fremde« (auto-)biografische Erzählungen, sodass formale und inhaltliche autobiografische Elemente vor dem Hintergrund genrebedingter Eigenheiten auszumachen und einzuordnen sein werden.

Bezüglich des künstlerischen Produktionsprozesses stellt sich die Frage, inwiefern in der Analyse von einer Tanz-Persona ausgegangen werden kann: Wenn der Text, die Choreografie oder andere künstlerische Erzeugnisse quasi subjektiviert werden, welche Funktionen erfüllt dann noch die Autor- bzw. Tanz-Persona in der Analyse? Und wie lässt sich dies mit Performativität zusammendenken? Die Arbeitsthese hierzu lautet, dass Tänzer*innen über den Umweg der Auto_Bio_Grafie auf die Performativität der Autor-Persona zugreifen, um mit der An- und Umordnung autobiografischer Topoi auf die Vermittlung historischer Narrative hinzuweisen (d.h. sie zu de- und rekonstruieren). Diese diskursive Bewegung lässt sich bei Gabriele Stötzer²⁴ und La

24 Vgl. exemplarisch Stötzer, Gabriele: Der lange Arm der Stasi. Die Kunstszene der 1960er, 1970er und 1980er Jahre in Erfurt, herausgegeben von Anne König, Leipzig: Spector Books 2022; Bundesarchiv/Stasi-Unterlagen-Archiv (Hg.): Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer, Berlin: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik 2014; Stötzer, Gabriele: Die bröckelnde Festung, München: P. Kirchheim 2002; Kachold, Gabriele: zügel los, Berlin [Ost], Weimar: Aufbau 1989.

Ribot²⁵ besonders deutlich beobachten, weshalb deren konstellativ-kritische Selbstentwürfe der Studie als Ausgangspunkt dienen (vgl. 1. Kapitel). Die hierbei zu untersuchende Frage lautet, ob es solche Strategien ermöglichen, Autorschaft weiterhin an eine Autor-Persona zu binden und sie zugleich als geteilte *und* dezentrierte Autorschaft denken und kritisieren zu können. Tanztheorie, Historiografie und zeitgenössischer Tanz lassen sich dabei nicht getrennt voneinander denken – so eine weitere Prämisse dieser Studie.

Aufbau und Argumentation

Die vorliegende Arbeit gliedert sich entsprechend den untersuchten Wissensformationen in drei Abschnitte: I. **Autobiografie**, II. **Choreografie** und III. **Tanzhistoriografie**. Jeder Teilabschnitt behandelt primär eine der drei Wissenskategorien, die im Arbeitsbegriff *Auto_Choreo_Grafie* inhaltlich und formal miteinander verbunden sind. Der erste Abschnitt diskutiert Methoden und Gegenstände der Autobiografieforschung anhand zweier Konstellationen zu La Ribot und Gabriele Stötzer. Dieses Kapitel diskutiert die Begrifflichkeiten und Ich-Verständnisse der beiden Künstlerinnen deswegen besonders ausführlich, weil beide eine Theoriebildung mit den ihnen eigenen künstlerischen Mitteln erzeugen, die durch und in der Auseinandersetzung mit prägenden Lebensereignissen erfolgt. Mit der in der Schweiz ansässigen Spanierin La Ribot skizziert die Studie die künstlerischen Praktiken einer klassisch und später zeitgenössisch ausgebildeten Tänzerin, die unterdessen auch im Kontext der Bildenden Künste aufführt. Mit Gabriele Stötzer diskutiert dieser Abschnitt zudem eine interdisziplinär agierende Autodidaktin, deren künstlerische Praktiken von der Auseinandersetzung mit Körperlichkeit maßgeblich geprägt sind und die erst seit einigen wenigen Jahren in der Theater- und Tanzwissenschaft rezipiert wird. Stötzer verbüßte aus politischen Gründen eine knapp einjährige Haftstrafe, die sie fortan in ver-

25 Vgl. La Ribot: *Occuuppatiooon!* Berlin. Eine Retrospektive von La Ribots Arbeiten (1993–2017), UA 2017; La Ribot: *Panoramix* (1993–2003), UA 2003; La Ribot: *Socorro! Gloria!*, UA 1991. Videoaufzeichnung von 1991, <https://vimeo.com/76345368> (zugegriffen am 13.02.2023); Lista, Marcella: »La Ribot – Biography« (2020), <https://www.laribot.com/biography> (zugegriffen am 13.02.2023); Peter, Luc: *La Ribot distinguida*, Genf: Intermezzo Films 2004.

schiedenen Performances, Texten, Foto- und Video-Arbeiten thematisiert.²⁶ Beide Künstlerinnen wuchsen demzufolge in Diktaturen auf (Spanien, DDR) und bewegten sich mehrere Jahre lediglich an den Rändern des zeitgenössischen Tanzkanons – ein Umstand, der durch das Nebeneinanderstellen ihrer beiden Korpora besonders augenfällig wird. Der darauffolgende Exkurs zur Autobiografieforschung wendet sich sodann spezifischen Problemstellungen zu, die sich aus den Betrachtungen des ersten Kapitels ergeben.

Im zweiten Kapitel wird anhand von Konstellationen zu *Im Umbruch*,²⁷ Noemi Lapzeson²⁸ und Fumi Matsuda²⁹ *Auto_Bio_Grafie* mit Tanz-Diskursen³⁰ verbunden, wobei hier die Begrifflichkeit *Auto_Choreo_Grafie* ausführlich hergeleitet, kontextualisiert und präzisiert wird. Mit Blick auf die zeitgenössische Schweizer Tanzszene fällt auf, dass wichtige Vertreterinnen derselben, wie Fumi Matsuda, Noemi Lapzeson und La Ribot, in die Schweiz migrierten und sich dort ihren Lebens- und Schaffensmittelpunkt erarbeiteten. Dies, obwohl sich eine freischaffende Tanzszene in der Schweiz erst im Verlauf der 1980er Jahre konstituierte. Obgleich die äußerst unterschiedlich aufgestellten Künstlerinnen unterdessen schweizweit und international Anerkennung erfahren,³¹ wurden ihre Arbeiten bisher kaum wissenschaftlich

26 Vgl. u.a. Kachold: zügel los; Stötzer-Kachold: Grenzen los fremd gehen; Stötzer: Die bröckelnde Festung; Stötzer, Gabriele: Ich bin die Frau von gestern. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 2005; »Eingeschränkte Freiheit. Der Fall Gabriele Stötzer«, Voit, Jochen und Gabriele Stötzer (Hg.): Rädelsführer. Studentischer Protest in der DDR 1976. Mit einem Nachwort von Max Zarnojancyk, Berlin: Lukas Verlag 2018.

27 Lubich, Barbara: *Im Umbruch. Go. Stay. Dance*, Dresden: Hechtfilm 2020.

28 Vgl. u.a. Lapzeson, Noemi und Pascal Magnin: *Pas perdue*, Genf: P. M. Production 1994, <http://data.performing-arts.ch/r/fbad8331-fc12-41be-9bca-a4bacf49a907> (zugegriffen am 30.12.2025); Lapzeson, Noemi: *À la recherche des pas trouvés*. Archivage du matériel pédagogique de Noemi Lapzeson, réalisé par Marcela San Pedro et Nicolas Wagnières, Genève: Association Juste au Corps 2019, sowie San Pedro, Marcela: *Un corps qui pense*. Noemi Lapzeson | transmettre en danse contemporaine, Genève: MétisPresses 2014.

29 Vgl. Matsuda, Fumi: *Ausgewandert, eingetanz*, Basel: Zytglogge Verlag 2018.

30 Die getrennte Schreibweise orientiert sich am Vorschlag der Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow. Mit ihr wird der Diskurs-Begriff, wie in der Einleitung angelegt, präzisiert, sowie beide Konzepte, das des Tanzens und des Diskurses, gleichgestellt, ohne dabei deren Getrenntheit außer Acht zu lassen. Vgl. Schellow: *Diskurs-Choreographien*, S. 49.

31 Dies belegt u.a. die umfangreiche Retrospektive von La Ribot anlässlich des 29. Internationalen Festivals Tanz im August (Berlin 2017) und dem Festival d'Automne (Pa-

diskutiert. Die tanzwissenschaftliche Forschung berücksichtigte lediglich punktuell einige autobiografische Aspekte (La Ribot)³² oder stellte deren Tätigkeit aus konventioneller biografischer Perspektive vor (Lapzeson; Matsuda).³³

Das zweite Kapitel widmet sich daher einer vertiefenden Untersuchung im Hinblick auf die Verschränkungen von künstlerischer Vorgehensweise, selbstreferenziellen Bezügen in der Aufführungssituation und Zäsuren wie Migration oder anderen Umbruchserfahrungen. Damit wendet sich die Studie diesen Fragen im Hinblick auf ein bisher kaum untersuchtes Korpus der jüngeren Schweizer Tanzgeschichte zu. Im zweiten Kapitel fokussiert die vorliegende Arbeit außerdem ein weiteres, ebenfalls wenig bearbeitetes Materialkorpus von autobiografisch grundierten Choreografien, Texten, Videos, Performances und Installationen aus dem Tanzbereich, das von (anderen) Umbruchserfahrungen zeugt. Dieses zweite Korpus beinhaltet Arbeiten, die im gleichen Zeitraum, ab den 1970er Jahren bis heute, in der DDR bzw. der Bundesrepublik der 1990er und 2000er Jahre entstanden sind. Zwar stammen sie aus einem anderen politisch-gesellschaftlichen Gefüge, das auf den ersten Blick keine Referenzziehung zulässt. Allerdings eint die genannten Tänzerinnen das selbstreferentielle künstlerische Arbeiten unter Bezugnahme auf autobiografische Aspekte und Dislokations- oder Diktaturerfahrungen.³⁴

ris 2019) oder die Verleihung des Guggenheim Stipendiums für Choreografie an Noemi Lapzeson (1999) bzw. die Schweizer Tanzpreise für Lapzeson (2002/2017), Matsuda (2003) und La Ribot (2019).

- 32 Vgl. Lepecki, André: »Toppling Dance: The Making of Space in Trisha Brown and La Ribot«, in: ders.: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge 2006, S. 65–86; Siegmund, Gerald: »La Ribots Distinguished Pieces«, in: ders.: *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 454–465.
- 33 Vgl. die beiden Lemmata im *Theaterlexikon der Schweiz* von De Rycke, Lisa und Anne Davier: »Noemi Lapzeson« (S. 1080–1081) und Pellaton, Ursula: »Fumi Matsuda« (S. 1202) in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005. Sowie die biografischen Abrisse im Band *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz 1960–2010* von Davier, Anne und Annie Suquet: *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960–2010*. Zu den Anfängen einer Geschichte. Deutschsprachige Ausgabe, übersetzt von Julia Wehren, Zürich: Chronos 2021, hier S. 47 und S. 61.
- 34 Auf diese, was die DDR anbelangt, nicht unumstrittene Einordnung wird in der vorliegenden Studie nicht näher eingegangen. Eine nuancierte weiterführende Diskussion dieses Problems findet sich exemplarisch bei Sabrow, Martin: »Die Diktatur des Paradoxons. Fragen an die Geschichte der DDR«, in: Hockerts, Hans Günter (Hg.): *Koor-*

Der verbindende Fokus liegt dabei dezidiert nicht auf einem Vergleich der systemischen Bedingungen beider Korpora, sondern auf der Performativität der exemplarischen künstlerischen Selbstentwürfe und Umbruchserzählungen, die auch hier wieder aufgrund ihrer Konstellationen konturierter hervortreten können. Diese Selbstentwürfe sind von Hegemonie- bzw. Marginalisierungserfahrungen geprägt, wobei deren performative Hervorbringung und Verarbeitung untersucht wird. Die zu betrachtenden Arbeiten des zweiten Korpus stammen von den drei Tänzerinnen Fine Kwiakowski, Daniela Lehmann und Cindy Hammer, die von Barbara Lubich im Tanzfilm *Im Umbruch* vorgestellt werden. Kwiakowski, die u.a. mit der Super-8-Filmkünstlerin Christine Schlegel zusammenarbeitete,³⁵ steht mit ihren Improvisationen der 1980er Jahre für ein experimentelles Tanzschaffen, das der kulturpolitischen Agenda der DDR zuwiderlief, die den Begriff des zeitgenössischen Tanzes nicht kannte.³⁶ Offenkundig sind die Brüche in den Werdegängen aller erwähnten Künstlerinnen nach 1989. Zwar erfährt dieses DDR-bezogene Tanzschaffen allmählich eine wissenschaftliche Aufarbeitung,³⁷ eine kritisch-(auto-)biografisch perspektivierte Analyse der genannten Künstlerinnen befindet sich jedoch noch am Anfang.³⁸

dinaten deutscher Geschichte in der Epoche des Ost-West-Konflikts, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2004, S. 153–174.

- 35 Vgl. Lubich, Barbara: *Das Kreativsubjekt in der DDR*, hier S. 317; Richter, Angelika: *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 179.
- 36 Vgl. Giersdorf, Jens Richard: *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*, übersetzt von Frank Weigand, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 146.
- 37 Vgl. u.a. Cramer, Franz Anton und Janez Janša: »Vertikal und horizontal unendlich. Ein Gespräch über zeitgenössische Geschichte in Ost und West zwischen Franz Anton Cramer und Janez Janša«, *Tanzjournal* 05/2009 (2009), S. 15–24; Giersdorf: *Volkseigene Körper*; Giersdorf, Jens Richard: »Border Crossings and Intra-National Trespasses: East German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies«, *Theatre Journal* 55/3 (2003), S. 413–432; Kant, Marion: »Was bleibt? The Politics of East German Dance«, in: Manning, Susan und Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana: University of Illinois Press 2012, S. 130–146; Walsdorf, Hanna: *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- 38 Vgl. Kluge, Alexander u.a.: *Das Jahr 1990 freilegen. Remontage der Zeit*. Editiert von Jan Wenzel in Zusammenarbeit mit Jan-Frederik Bandel, Anne König, Christin Krause u.a.; mit 32 Geschichten von Alexander Kluge, herausgegeben von Jörn Dege, Mathias Zeiske und Jan Wenzel, Leipzig: Spector Books 2019; Krasznahorkai, Kata und Sylvia Sasse (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig: Spec-

Sowohl hinsichtlich des DDR-bezogenen als auch des schweizspezifischen Materialkorpus argumentiere ich zudem, dass den jeweiligen Tanzgeschichten ein doppelt selbstreflexiver Diskurs inhärent ist: Zum einen eignet der Tanzkunst selbst eine nachrangige Stellung innerhalb der Künste, zum anderen werden die beiden Länder aufgrund ihrer Lage und der politischen Vorbedingungen in der deutschsprachigen Tanzgeschichtsschreibung nur bedingt berücksichtigt. Dies widerspiegelt sich u.a. in der zögerlichen Institutionalisierung von Archiven wie beispielsweise die Archives suisses de la danse (1993)³⁹ oder das Tanzarchiv Leipzig (1957)⁴⁰ sowie von tanzwissenschaftlichen Ausbildungsgängen (seit 2007 in Bern⁴¹ und von 1986 bis 1988 in Leipzig⁴²), die im Vergleich zur institutionalisierten wissenschaftlichen

tor Books 2019; Krasznahorkai, Kata: »Gabriele Stötzer im Gespräch mit Kata Krasznahorkai: ›Schiefe Kunst‹. Queerness, Performance, Film und die Stasi in der Kunst«, in: Schrödl, Jenny und Eike Wittrock (Hg.): *Theater in queerem Alltag und Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre*, Berlin: Neofelis 2022, S. 109–126; Richter: *Das Gesetz der Szene*.

- 39 Das in Lausanne ansässige Archiv wurde 2005 mit der Zürcher mediathek tanz.ch zum Schweizer Tanzarchiv/Collection Suisse de la danse zusammengelegt. 2017 erfolgte der Zusammenschluss mit der Schweizerischen Theatersammlung, aus der schließlich die Stiftung SAPA – Swiss Archive of the Performing Arts hervorging. Vgl. Pastori, Jean-Pierre: »Archives suisses de la danse«, in: *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 1, hg. von Andreas Kotte, Zürich: Chronos 2005, S. 65 sowie Stiftung SAPA: »Über uns«, *SAPA Stiftung Schweiz*, ohne Datum, <https://sapa.swiss/uber-uns/> (zugegriffen am 24.05.2024).
- 40 Zunächst anlässlich der ›Dokumentation und Förderung der Volkstanzpraxis‹ gegründet, wurde es 1975 zu einer Außenstelle der Akademie der Künste der DDR und nach 1990 zusammen mit derselben aufgelöst. Seine Bestände gingen schließlich in die Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Leipzig über, welche die Archivalien zusammen mit dem Verein Tanzarchiv e.V. und in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy betreut. Vgl. Gruß, Melanie: »(Re)Produzierte Bewegung: Techniken der Archivierung von Tanz bei Kurt Petermann (1930–1984)«, in: Dreckmann, Kathrin, Maren Butte und Elfi Vomberg (Hg.): *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 115–126; Reinsberg, Ilse: In Memoriam Dr. Kurt Petermann, Berlin: Vorwerk 8 2002.
- 41 Thurner, Christina und Julia Wehren: »Tanzwissenschaft an der Universität Bern«, in: Gusberti, Daria, Christina Thurner und Julia Wehren (Hg.): *Berner Almanach. Band 5 – Tanz*, Bern: Edition Atelier 2012, S. 334–337.
- 42 Giersdorf, Jens Richard: »Tanzwissenschaft, Dance Studies, Dance Theory. Vergleichen – die Untersuchung der Tanzwissenschaft in der internationalen Akademie«, in: Fleischle-Braun, Claudia und Ralf Stabel (Hg.): *Tanzforschung & Tanzausbildung*, Leipzig: Henschel 2008, S. 46–48.

Aufarbeitung anderer Künste spät erfolgte.⁴³ Aus diesen Gründen lassen sich prägende Narrative oftmals nicht sogleich an den vorhandenen Materialien ablesen, sondern sind indirekt anhand von Auslassungen auszumachen. Freilich schlagen sie sich dennoch im Selbstverständnis der Tänzer*innen und ihren Selbstentwürfen nieder bzw. schwingen in einigen Aussagen mit, weshalb wiederholte Andeutungen und phrasenhafte Formulierungen in deren Selbstzeugnissen den Anstoß zu neuen Thesen geben können.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund werden produktions- und rezeptionsästhetische Wirkmomente ihrer Selbstentwürfe in verschiedenen Medien untersucht und im Hinblick auf Umbrüche problematisiert bzw. im jeweiligen Kontext kritisch diskutiert. Die unterschiedlichen Produktions- und Lebensbedingungen der DDR und der Schweiz werden punktuell herausgearbeitet und jeweils für die Analyse fruchtbar gemacht. Für eine In-Relation-Setzung der beiden exemplarischen Materialkorpora spricht das Desiderat einer Aufarbeitung dieser tänzerischen Praktiken innerhalb der tanzwissenschaftlichen Forschung. Für das hierbei verfolgte Erkenntnisinteresse ist die verbindende Frage leitend, wie sich Umbruchserfahrungen von Dislokation, politischer Repression oder beruflicher Marginalisierung zu den Selbstentwürfen in den künstlerischen Arbeiten verhalten und inwiefern dies bei der Ausformulierung der (jeweiligen) Tanzgeschichte(n) problematisiert wird. Dementsprechend stehen im dritten Teilabschnitt Verfahrensweisen der Tanzgeschichtsschreibung selbst im Zentrum. Dieses Kapitel bündelt die Ergebnisse aus den vorhergehenden beiden Abschnitten und setzt sie ins Verhältnis zu einer möglichen konstellativen Tanzhistoriografie. Die spezifisch abgesteckten tanzhistoriografischen Konstellationen fungieren für die analysierten Korpora wie übereinanderliegende Linsen, die je nach Blickrichtung zugunsten verschiedener Perspektiven ausgerichtet und scharfgestellt werden. In diesen Konstellationen interessieren die Verhältnisse zwischen einzelnen Elementen sowie ihre Dynamiken, An- und Umordnungen.

Im nun folgenden Kapitel werden die theoretisch-methodischen Grundlagen der Studie am Beispiel einer Materialkonstellation von La Ribot und einer

43 Der Sammelband *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz* trägt dieser Ausgangslage mit seinen Beiträgen Rechnung, sowohl was den Stand der Tanzkunst innerhalb der Künste als auch was dessen selbstreflexive Tanz-Geschichten anbelangt. Vgl. Thurner/Wehren (Hg.): *Original und Revival*.

44 Vgl. Wehren: *Erinnerungen erzählen. Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden*.

Umbruchs- und Ereigniskonstellation zu Gabriele Stötzer entsprechend erarbeitet. Hierbei liegt der Fokus insbesondere auf dem Zusammenwirken von Auto_Bio_Grafie und Individuation. Alsdann werden diese Überlegungen in einem Exkurs über die *Group Self Interviews* von everybody⁴⁵ zu Autorschaftsdiskursen im zeitgenössischen Tanz ins Verhältnis gesetzt. Der Hauptfokus dieses ersten Kapitels liegt zum einen auf der Präzisierung der verwendeten Begriffe und zum anderen auf der Darlegung und Erörterung meiner Bezüge zur Autobiografieforschung. Dieses erste Kapitel zeigt auf, inwiefern den diskutierten künstlerischen Praktiken eine eigene Theoriebildung inhärent ist, die mit dem herangezogenen Forschungsstand hinsichtlich Autobiografie bisweilen korrespondiert, wobei diese Parallelen in den künstlerischen Arbeiten nicht immer explizit gemacht bzw. von den Künstler*innen selbst mit den ihnen eigenen Mitteln und Terminologien adressiert werden. Im Abschnitt 1.3. werden die erarbeiteten Konstellationen zusammengeführt, indem die grundlegendsten formalen und inhaltlichen Bezüge der beiden Materialkorpora von La Ribot und Gabriele Stötzer herausgearbeitet und hinsichtlich des Themas der Auto_Bio_Grafie zusammengefasst werden. Ziel ist es, tänzerische Selbstentwürfe, deren Verflechtung mit gesellschaftlich verankerten Tanzverständnissen sowie (persönliche) Zäsuren wie beispielsweise Migration oder Dislokation eng anhand der künstlerischen Erzeugnisse zu untersuchen sowie im Zusammenspiel mit der tanzkünstlerischen Praxis zu betrachten.

45 everybody war ein loser Zusammenhang zeitgenössischer Tänzer*innen, vgl. u.a. everybody's publications: Everybody's Group Self Interviews; everybody's publications: everybody's performance scores, Stockholm: o. A. 2010.